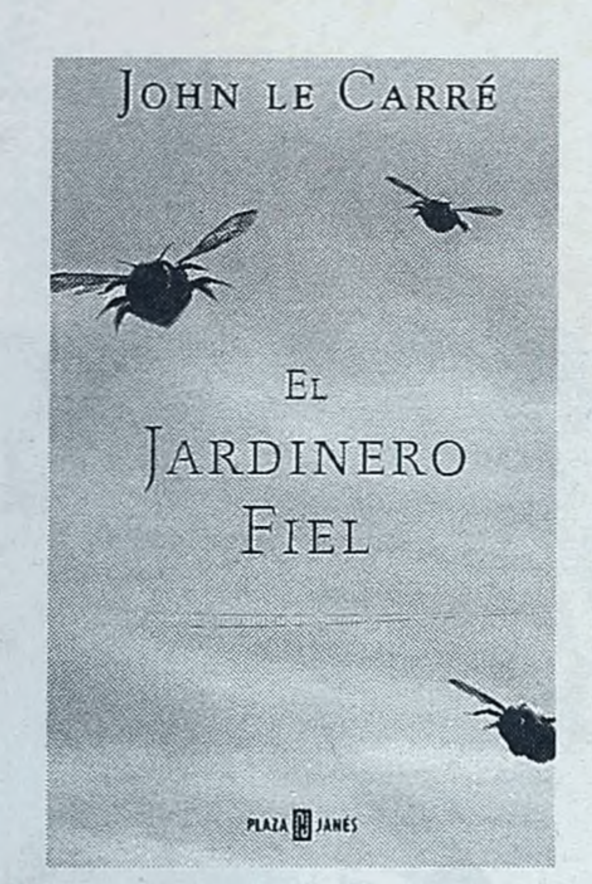
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO IV Nº 190 24 • 6 • 2001



Alguien te está mirando

El jardinero fiel es la decimoctava novela de John Le Carré (1931), el novelista que surgió del espionaje. Muerto el perro (la bipolaridad política del mundo, la guerra fría) no se acabó, sin embargo, la rabia: Le Carré conversa con *Radarlibros* sobre los modos en que la novela de espionaje adaptó sus convenciones al mundo del capitalismo global y desenfrenado.



"Los enemigos reales de nuestra sociedad son el hambre, la enfermedad, la pobreza, la tiranía, la basura de siempre. Pero se prefiere que nos odiemos unos a otros. Yo, que estoy en el último tramo de mi vida, siento que he desperdiciado mis años de juventud en algo en lo que nadie estaba realmente interesado."

POR LAURA ISOLA El espía que surgió del frío es el mismísimo John Le Carré, quien desde hace no más de un año empezó a parecerse a los personajes de sus libros. Luego de haber negado una y otra vez sus actividades, confesó la verdad sobre su vida secreta y lo mucho que sabía, por experiencia propia, del mundo del espionaje. Como David Cornwell, su nombre verdadero –aunque guardado bajo absoluta reserva– fue reclutado por el M15 mientras estudiaba en la Universidad de Berna en Suiza. Una de sus misiones fue comandar a un grupo de agentes inútiles –de este modo él los recuerda–, con base en la Austria ocupada luego de la Guerra. Más tarde, se inició en las artes de la delación en el Oxford's Lincoln College. Allí estuvo a cargo de la identificación, entre sus compañeros de estudio, de aquellos que potencialmente podían ser reclutados por los soviéticos. Entre 1960 y 1964 fue transferido al M16 para hacer inteligencia en Alemania bajo la cobertura diplomática del Servicio Exterior.

Traicionar a los amigos e irrumpir en sus casas fueron actividades que le provocaron sentimientos encontrados y algún que otro interrogante moral, por ejemplo. Sin embargo, parece que para Cornwell-Le Carré esto era al mismo tiempo "una experiencia voluptuosa". Convencido de que estaba sirviendo a una causa justa (combatiendo la tiranía o ayudando a construir un mundo mejor), formó parte de ese mundo hasta que se aburrió. Cuando se dio cuenta de que el espionaje era tedioso, burocrático y la mayoría de las veces bastante lamentable, escribió un libro, *El espía que surgió del frío* (1963), que se transformó en un éxito de ventas. Si bien en su primera novela, *Call For The Dead* (1961), donde aparece por primera vez el personaje de George Smiley (la segunda es una de detectives, *A Murder of Quality*, 1962), hay un registro de su propia experiencia, los del servicio de inteligencia consideraron que con esta última era suficiente, estuvieron de acuerdo en que era hora de que se empezara a dedicar a otra cosa y lo invitaron a retirarse de sus filas. "Fui reclutado cuando era muy joven y abandoné ese mundo a los 32 años."

Así fue que el hijo de Ronnie Cornwell, un notable estafador que ganó millones y terminó preso (además de ser el que despertó el interés de David por la lectura y por los secretos), se convirtió en uno de los escritores más vendidos del mundo. "Mi padre, que era completamente iletrado y que nunca había leído un libro en su vida, me obligó a leer e insistió en que tuviera una buena educación. Yo todavía leo muy despacio, pero con diligencia", recuerda Le Carré que ya lleva dieciocho novelas escritas, contando *El jardinero fiel*, recientemente publicada.

CUÉNTAME TU VIDA

Viena, 1965. Hay un problema en el set de filmación de la película *El espía que surgió del frío*. Richard Burton se ha echado tambaleante y se rehúsa a leer unas líneas que considera que no están a la altura de su talento. El director Martin Ritt está lívido, luchando por terminar su película con una borracha y combativa estrella de cine. John Le Carré es convocado para que venga desde Holanda y ayude a aplacar al explosivo galés. "Burton había estado bebiendo terriblemente", cuenta Le Carré de manera amable, pensativo, en un melancólico susurro, 25 años después de ese pequeño y oscuro cuento sobre las intrigas de la Guerra Fría que hizo que su nombre se hiciera familiar. "Burton estaba en el final de su relación con Elizabeth Taylor: ella estaba allí y él era un hombre muy infeliz. Realmente mi intervención fue porque Ritt no podía soportar siquiera verlo. Era muy divertido y muy trágico, al mismo tiempo, porque recuerdo a Martin Ritt en el último día de filmación, diciéndole a Richard: 'Tuve que sacarle lo último que le quedaba de bueno a una puta vieja. Y todo fue hecho delante de un espejo'." Le Carré hace una pausa y con una risita suave, dice: "Ah, la dulce lengua de los realizadores..." *El espía que surgió del frío* puso a Le Carré en el mapa de las películas, hizo que lo despidieran del trabajo en el Servicio Secreto que siempre negó haber tenido y cambió la forma en la que, hasta ese momento, el mundo venía soñando con espías. En un contraste cínico con la virilidad rampante de James Bond, su incuestionable patriotismo y su *glamour* en pantalla technicolor, los héroes de Le Carré tienen emociones congeladas impresas sobre la monocromía del universo de la Guerra Fría, donde el idealismo se pinta en distintos tonos del gris. Esos eran los agentes secretos de corazón: solitarios existenciales cayendo en trampas, una Inglaterra de camas húmedas y de templadas tazas de té.

Pero después del triunfo de *El espía que surgió del frío*, las relaciones de Le Carré con el cine naufragaron en aguas turbulentas. Su primera novela, *Call to The Dead*, fue filmada por Sidney Lumet con el título de *The Deadly Affair* sin ninguna intervención del autor en la realización. James Mason protagonizó este *thriller* de 1967 que apenas logró aproximarse al negro pesimismo de Le Carré pero sin la melancólica poesía que caracteriza su obra. "Trabajé con Jack Clayton en *The Looking Glass War* –dice suspirando Le Carré–, que es el libro más antiheroico que haya escrito. Trabaja-

África mía

EL JARDINERO FIEL
John Le Carré
trad. Carlos Milla Soler
Plaza & Janés
Barcelona, 2001
546 págs. $17

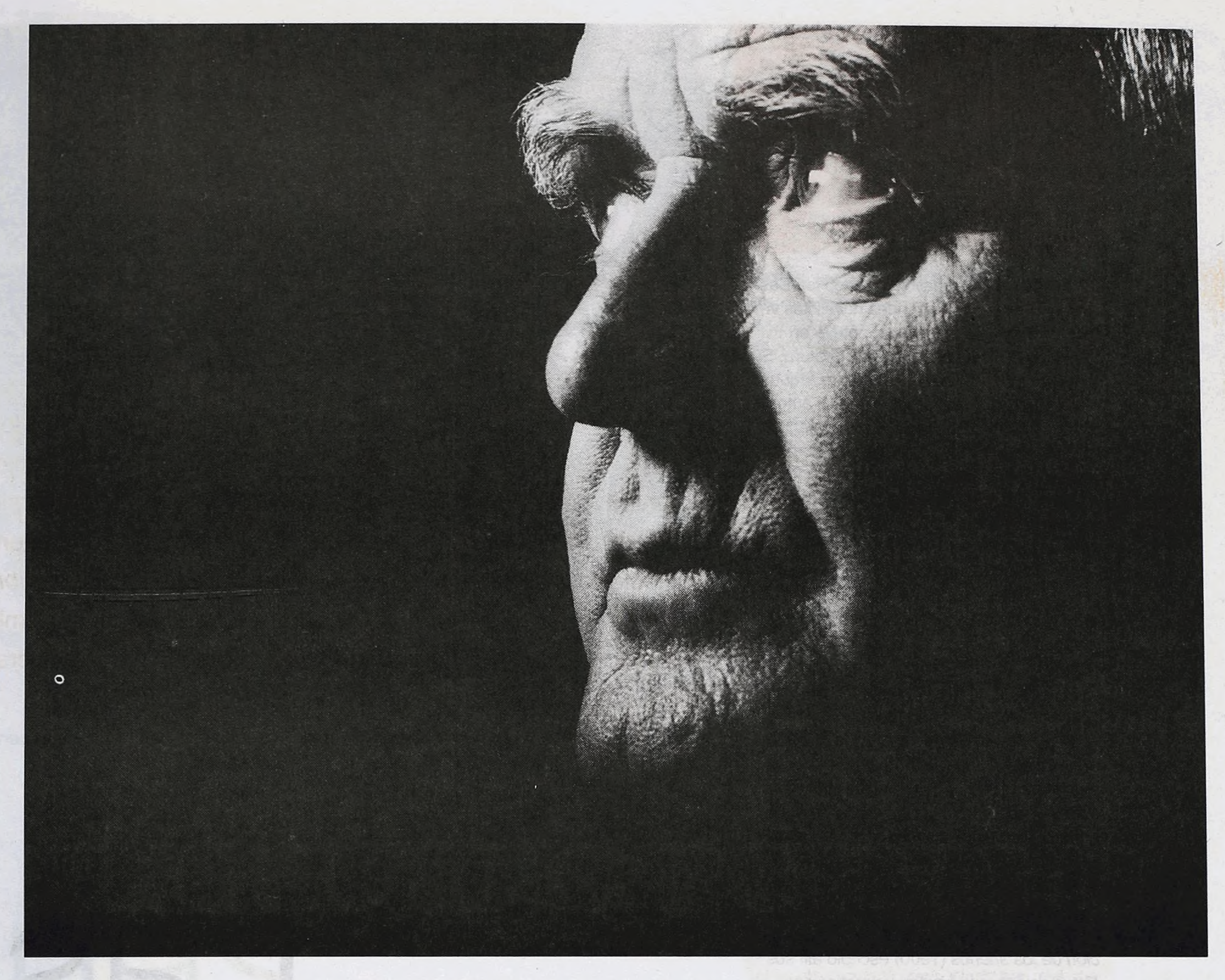
POR L.I. Si algo plantea "el caso Le Carré" es precisamente el de las relaciones entre experiencia y ficción, entendidas en la práctica literaria a veces como complementos, a veces como dicotomía. Después del público reconocimiento de su pertenencia al Servicio Exterior y sus actividades como espía, el escritor británico pertenece a la tradición de escritores que se basan en la experiencia personal para hacer literatura. Aceptando que esto sea así, no se trata tan sólo de haber vivido ciertas cosas, conocer por dentro los asuntos sobre los que escribe (como esos médicos que escriben novelas sobre hospitales o esos abogados que escriben novelones de bufete) para lograr transmitir una experiencia.

Si David Cornwell estuvo durante un puñado de años en funciones de espionaje eso puede haber servido para que John Le Carré pudiera trabajar con mayor soltura y familiaridad un universo en principio ajeno al común de los lectores pero lo cierto es que Le Carré, como profesional de la escritura, tiene muchos más años de vida que Cornwell, el profesional del secreto y la delación. A esta altura puede decirse, por lo tanto, que en las novelas de Le Carré hay mucho más de literatura (ficción, imaginación, apuesta) que de mero registro. Que hay un estilo, preciso y elegante, puesto en funcionamiento. Lo que vuelve a notarse en su última novela, *El jardinero fiel*, la historia del asesinato de Tessa Quayle a orillas del lago Turkana en Kenia y la investigación que emprende su marido, un diplomático británico asignado a Nairobi (y excelente jardinero, de donde el título del libro).

Los rigores del género nos obligan a omitir mayores detalles argumentales. Pero hay que insistir en que esta larga novela se deja leer desde el comienzo hasta el fin sin que decaiga el interés por la resolución de la trama, pero también por la profundidad que Le Carré logra imprimir a los personajes que retrata, las interesantes incrustaciones retrospectivas y la minuciosa descripción del contexto africano actual.

El jardinero fiel hace pie en la corrupción, los negociados, la pobreza extrema, la enfermedad y la vida de los blancos en un continente negro para armar una historia y contarla con la pericia de un buen divulgador, que utiliza el sentido común y la observación como los métodos preponderantes de su investigación.

Aquí, quizá, reside el mayor acierto de Le Carré, que ha podido reemplazar la experiencia directa por la ficción de esa experiencia. Una convincente recreación del estado de las cosas presentada por medio de la eficaz estrategia de la narración de primera mano. De esta manera logra que sus lectores crean que, leyendo literatura, saben más sobre el mundo. ♣



mos durante un año de pesadilla. Finalmente fue relevado por Frank Pierson. No tuve nada que ver con el producto final, una película horripilante." Filmada en 1970, *The Looking Glass War* fue un intento bizarro y fallido de fusionar la lóbrega incertidumbre moral de Le Carré con la sensibilidad de los tardíos años '60, en un gesto de pura psicodelia asociativa.

Quince años después, su próxima adaptación a la pantalla grande fue su drama sobre el terrorismo en Medio Oriente, *The Little Drummer Girl*, protagonizada por Diane Keaton en 1984. También resultó "una pesadilla absoluta" para el autor. "Porque creía que el guión era realmente muy malo, escribí uno por mi cuenta y gratis", dice encogiéndose de hombros con indiferencia. "Nadie le prestó atención y para mí debió haberse hecho en televisión o en otro lado. Era un documento muy útil en esa época. Un balance sobre los buenos y los malos en la guerra entre árabes e israelíes."

El nuevo *affaire* entre Le Carré y el cine fue en 1990 con *La Casa Rusia*, que unió a Sean Connery y Michelle Pfeiffer en un agridulce romance anglosoviético. Fue un inteligente trabajo de guión de Tom Stoppard que quedó eclipsado por los acontecimientos reales, como el colapso del comunismo: "Me senté con Tom un poco, pero no se le puede decir a él qué es lo que tiene que escribir", dice el escritor. "Lo quiero mucho y quedamos muy amigos después de eso." Todo un logro considerando las anteriores pesadillas.

QUÉ BIEN SE TV

Si esta abigarrada serie de fracasos constituye toda la filmografía de Le Carré, su relación con la televisión es un poco más memorable. Con las maravillosas adaptaciones que hizo la BBC TV de sus dos épicos pesos pesados, *Tinker Tailor Soldier Spy* (1980) y *Smiley's People* (1983) logró la inmortalidad en la pantalla chica.

El espía George Smiley apareció en media docena de libros y películas de Le Carré, pero fue Alec Guiness quien le dio su imagen definitiva. Él fue la lúgubre estrella de cine que dijo no tener ni idea sobre qué trata *Tinker Tailor...* Sin embargo logró construir un Smiley como un hombre herido emocionalmente, sexualmente vulnerable, pero aun así capaz de sostener el fuego obstinado del "juego limpio" inglés. Una tortuga en la zigzagueante carrera de las liebres, Smiley pervive como la gran creación de su autor.

"Nunca tuvimos que preocuparnos por el presupuesto", dice Le Carré sobre *Tinker Tailor...* "Nos tomamos siete meses para rodar. Me pagaron 35.000 libras y Alec obtuvo otro tanto. Nadie en la BBC vio la película hasta queestuvo lista. Esto es significativo si pensamos que probablemente en ese momento era el estudio más grande del mundo y nos estaba dando carta blanca para hacer lo que quisiéramos. Si bien eran tiempos difíciles se lograban sorprendentes estándares de calidad."

Sin embargo, Le Carré encuentra también motivos de queja contra la "burocracia de *amateurs*" que está al frente de la BBC. Y recuerda la adaptación de 1987 de su novela más autobiográfica y más ambiciosa estilísticamente, *El espía perfecto*: "No estuvo nada bien. Algo salió mal pero no sé bien qué fue. Creo que puede ser porque fue lanzada como una novela de Dickens: nacimiento, crecimiento, divorcio y por fin, la muerte. Se hizo con esa suerte de patrón, mientras que el libro tenía más entrelíneas".

LE CARRÉ, JOHN LE CARRÉ

Parece extraño que después de tantos malos momentos con el cine y con la televisión Le Carré siga consintiendo las adaptaciones de sus novelas. Un extraño caso de masoquismo parece llevarlo a hacerlo una y otra vez. "Primero que nada, siempre me interesa esa relación entre libros, el pasaje de un formato a otro", explica el escritor. "Además es una gran travesura y un buen juego porque uno no está solo y la sala está llena de gente interesante. Es como tomarse vacaciones de la soledad. Siempre tuve la certeza, típica de alguien a quien nunca le resultó fácil leer, de que mucha gente gusta de las historias en imágenes. Sé que hay muchísima gente en el mundo que no se sienta a leer y que no ha crecido en ambientes familiarizados con la lectura."

Su última aventura cinemática es *El sastre de Panamá*, que tiene su sello personal. Dirigida por John Boorman, este estudio tropical es, en parte, una mirada desilusionada sobre el poscolonialismo y en parte, un transparente homenaje a *Nuestro hombre en La Habana* de Graham Greene. Un reconocimiento al escritor que, entre otras cosas, consideraba a *El espía que surgió del frío* la mejor novela de espionaje que había leído. Le Carré es coguionista y aceptó estar en los créditos como productor por primera vez pero cándidamente admite que "esto no significa demasiado en los hechos. Me hice a mí mismo (y a los estudios) la promesa de estar en el extranjero hasta que la película estuviera terminada".

Por esas cosas del destino, *El sastre de Panamá* también integra la larga lista de desacuerdos entre Le Carré y el cine. En un principio la iba a dirigir Tony Scott sobre un guión que el escritor realmente detestaba. Cuando Scott salió del proyecto y Boorman apareció en escena, Le Carré encontró en él "un hombre que parece haber sido cortado con la misma tijera" que él y por eso aceptó colaborar con el guión. En cuanto a ese trabajo a cuatro manos, Le Carré aclara: "A mí no me gusta que a mi edad alguien agarre mi trabajo y lo cambie, pero nunca me sentí molesto con John. Esto que digo no es basura para quedar bien con la prensa. Así fue la realidad".

En *El sastre de Panamá* actúa Pierce Brosnan, en un papel que Le Carré define como "un verdadero y persuasivo inglés de mierda: alguien completamente amoral, sexy, seductor y ambicioso". El bagaje Bond que trae consigo Brosnan hace que Le Carré proponga que "debería haber una medalla especial para los actores preparados para dinamitar su propia imagen. Es muy valiente lo que Brosnan ha hecho. Pasó de ser Bond a una suerte de anti-Bond. Se podría decir que todo mi material es antiBond porque favorece a la víctima en vez de al héroe. Cuando empecé a escribir, Ian Fleming le ofrecía al mundo un retrato del espía como alguien que podía estar con todas las mujeres que quisiera, manejar autos sofisticados y usar toda clase de artimañas para escaparse". Con su perspectiva, Le Carré creó una alternativa al culto de Bond.

En cuanto al resto del elenco, Le Carré peleó por la inclusión de Geoffrey Rush en el papel del sastre y se complace con "la mágica coreografía" del actor australiano. Puede ser significativo que el papel que desempeña Rush se corresponde con el que hizo Alec Guiness en la película *Nuestro hombre en La Habana*: "Sentí el mismo placer con Geoffrey que cuando vi a Alec aquella vez. La misma bella, disciplinada y restringida actuación. Alec podía conmoverte con un pedazo de espalda".

VIENTOS DE CAMBIO

El hecho de ser escritor no eximió a Le Carré de tener que adecuarse a los vaivenes del mundo, tal como si estuviera trabajando para el M15, pero con otros riesgos. La caída del Muro de Berlín no le quitó inspiración. Lo que parecía el fin del espionaje y por ende de su carrera, puso en evidencia que había algo más en su literatura que simple coyuntura internacional. De esta manera, quedó más que claro que las mentiras históricas, el abuso de poder, la pérdida del idealismo y la desilusión sobrevivirían a la Guerra Fría por unos cuantos años. De ese tiempo a esta parte, sus últimos libros están plagados de políticos del Tercer Mundo (por esta vez y en estas líneas prescindiendo de adjetivos), ambiciosas multinacionales y una callada traición a los antiguos enemigos durante la Guerra Fría. "Ya estoy pensando que hemos perdido el tren. Tuvimos la oportunidad de reinventar el mundo, al menos un poco, reinventar alianzas, descubrir enemigos perceptibles y enviar jóvenes americanos a Rusia para operaciones de paz –hasta un plan Marshall de reconstrucción–", dice el ex espía con tristeza. "Los enemigos reales de nuestra sociedad son el hambre, la enfermedad, la pobreza, la tiranía, la basura de siempre. Pero se prefiere que nos odiemos unos a otros; los políticos prefieren las relaciones de este tipo. A mí, que estoy en el último tramo de mi vida, me resulta desconsolador: siento que he desperdiciado mis años de juventud en algo en lo que nadie estaba realmente interesado." A los 69 años, Le Carré suena más como un Angry Young Man salido del libro *No Logo* de Naomí Klein que como un Servicio de Su Majestad. Por esas vueltas de la vida, su prédica antiglobalización y su tendencia hacia una ideología de centroizquierda lo acercan perversamente a los estudiantes que alguna vez delató al M16.♣

Las declaraciones de John Le Carré fueron extraídas de una entrevista con Stephen Dalton

NOTICIAS DEL MUNDO

El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, uno de los más grandes novelistas vivos de la lengua castellana, obtuvo en 1989 el premio Cervantes de Literatura. Su compatriota, el igualmente célebre arquero José Luis Chilavert, anunció que el autor de *Yo, el supremo* escribirá su biografía (la del arquero, claro), tal vez con la secreta esperanza de ser inmortalizado al lado del dictador Francia. "Mi amigo Roa es una eminencia y el orgullo de todos los paraguayos", dijo Chilavert. ¿Estaría Borges, si viviera, escribiendo una *Vida* de Maradona? ¿Y Sarmiento, que trajinó las vidas de Facundo Quiroga y del Chacho Peñaloza, aceptaría el encargo de un *Batistuta*?

Más de un millón de personas han visitado el consultorio de Sigmund Freud (1856-1939) en Viena desde que hace 30 años se abrió al público un museo en los mismos aposentos donde el creador del psicoanálisis vivió, trabajó y consiguió por primera vez, en 1895, interpretar un sueño. El Museo Sigmund Freud funciona desde el 15 de junio de 1970 en el número 19 de la calle Berggasse, donde Freud vivió entre 1891 y 1934. El autor de *La interpretación de los sueños* (1900) escribió allí sus *Estudios sobre la histeria* y practicó sus más famosos análisis, como el de la joven Dora, histérica hasta la afonía. La cifra de peregrinos del inconsciente merece un análisis más detenido. Teniendo en cuenta que, como todo museo, la casa de Freud está abierta 300 días al año, se trata de 111 curiosos por día. O, dicho en clave patológica (dado que el museo exhibe algunos muebles, ciertos manuscritos, unas pocas fotografías y la única película documental sobre la vida cotidiana del fundador del psicoanálisis), 111 fetichistas diarios.

El poeta argentino Juan Gelman lanzó en Río de Janeiro el libro *Amor que serena, termina*, su primera obra publicada en Brasil. Se trata de una antología bilingüe que reúne algunos de sus poemas de amor y también textos que aluden a la pasada dictadura militar. La obra fue traducida al portugués por el escritor brasileño Eric Nepomuceno. El argentino participó, junto con Elena Poniatowska y el chileno Antonio Skármeta, del IV Encuentro Anual de Literatura Latinoamericana, que se realizó la semana pasada en Río de Janeiro y Brasilia, consagrado este año a los "grandes maestros contemporáneos". Poniatowska, Skármeta y Gelman debatieron con colegas brasileños, como el poeta Haroldo de Campos y el escritor Joao Ubaldo Ribeiro, la situación y las perspectivas de la literatura en el continente. Gelman fue presentado por su traductor al portugués como "uno de los más grandes poetas de América latina". Es que estaba presente Haroldo de Campos y no era cuestión de que se sintiera ofendido. De todos modos, todo el mundo sabe que Gelman es el más grande poeta vivo de Hispanoamérica.

CARYBE - EDITARE
Impresores especializados en editoriales
Imprimimos pliegos hasta 95x130 cm. a un solo color y hasta 82x118 cm. a 4 colores a editoriales.
Hacemos libros a precios sin competencia en bajas tiradas.
Folletos y catálogos a todo color.
Diseño y composición.
Llámenos
Administración y ventas: C.Calvo 351 -PB D- Cap.Fed. - Tel.Fax: 4361-2162 / (15) 4538-4130
Talleres: Udaondo 2646 - Lanús O. Tel.: 4241-9323

DEBATES

Argentina es un país de traductores (Sarmiento, Mitre son los más conspicuos nombres de una larga lista). La conformación actual del mercado editorial, sin embargo, ha impuesto versiones castellanas que muchas veces ofenden el oído (y la inteligencia) del lector acostumbrado a la entonación argentina. *Radarlibros* convocó a Marcelo Cohen, Sylvia Iparraguirre y Alicia Steimberg, tres reconocidos traductores de nuestro medio, para conversar sobre los aspectos actuales de una pasión criolla.



Sylvia Iparraguirre: "La traducción es un ... lenguaje".

Las mala

POR GUSTAVO BERNSTEIN Las mutaciones radicales padecidas por la industria editorial argentina, que incluyen el traspaso de las firmas nativas más tradicionales y prestigiosas a manos de corporaciones multinacionales, ha afectado no sólo al desarrollo de la literatura local sino también a la traducción local de literaturas foráneas. El arte de la traducción atraviesa en nuestro país una crisis que afecta tanto al reconocimiento profesional como a la invasión lingüística que supone el fuerte desembarco de versiones ibéricas plagadas de localismos ajenos a la tradición rioplatense.

¿En qué medida las nuevas pautas del mercado afectan a la traducción literaria?

Marcelo Cohen: La traducción es inherente al desarrollo de las literaturas. A partir de Roma no existen textos locales que no se hayan gestado por el concurso de la traducción, de la apropiación de otras literaturas, tanto para asimilarlas, contradecirlas o continuarlas. La educación de los jóvenes romanos se basó en traducciones de los griegos, el movimiento renacentista tampoco se entiende sin los textos griegos, que curiosamente llegan a través de la cultura árabe; incluso la cultura isabelina está tomada de autores latinos. Esto ha ocurrido en todos los períodos y en todas las culturas, salvo en el mundo de habla hispana donde la traducción ha corrido un raro destino porque, en lugar de apropiarse de textos ajenos para el enriquecimiento propio, han sido más bien remisos al intercambio con Europa. En América, en lugar de nutrirse, los españoles también convirtieron su lengua en otro elemento de expansión imperial.

Lo mismo ocurre ahora, parece.

M.C.: Por razones de mercado se sigue traduciendo desde allí con muy poca atención a las variedades dialectales locales, cosa bastante catastrófica si se entiende la traducción como un modo de completar la propia identidad a través de la presencia del otro.

¿Es posible zanjar en algo esta cuestión?

Alicia Steimberg: Si el traductor intenta utilizar la menor cantidad de localismos posibles, esas traducciones van a ser potables, pero siempre va a haber cosas molestas porque no existe ese tal idioma neutro; eso no es más que el ardid de una convención que pretende avalarse por alguna autoridad como lo es, digamos, el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia. Y ahí, entonces, uno debe poner falda por pollera o grifo por canilla.

Sylvia Iparraguirre: Las distinciones son muy grandes entre nuestro rioplatense y el español peninsular, y no sólo porque difieran los modismos o los neologismos sino porque los españoles usan un mayor caudal de vocablos; nosotros somos más parcos. Cuando se intenta que ese mosaico lingüístico innegable, que es precisamente la riqueza del español, quede homogeneizado, termina dando una cosa híbrida. Esta es una brecha que va a perdurar siempre.

¿Qué cosas singularizan a la traducción argentina actual?

M.C.: Que hay una gran cantidad de escritores traduciendo más que nunca por amor al arte, porque apropiarse de los textos los ayuda a continuar con la elaboración de sus propias estéticas. Y en ese sentido puede que sea fértil para la literatura, pero perjudicial para el desarrollo de la profesión.

¿E históricamente?

S.I.: México y Buenos Aires han sido siempre dos focos muy importantes. Acá ha habido traductores de excelente nivel que han hecho escuela como José Bianco o Enrique Pezzoni, quien produjo una traducción de *Moby Dick* memorable.

M.C.: En México es indudable la influencia de Octavio Paz, con todo su amor por el surrealismo, las vanguardias o el orientalismo; en Argentina,las dos corrientes centrales del pensamiento literario han sido Borges y la teoría francesa: no nos vendría nada mal un poco de anglosajonismo.

Piglia sostiene que *Las palmeras salvajes* de Faulkner es mejor en la traducción de Borges. ¿Es posible que un traductor mejore un texto?

S.I.: No sé si es tan así, pero leer esa traducción de Borges tiene un valor agregado. Aparece, por ejemplo, "repechar la ribera", que es un criollismo, pero que va perfectamente con Faulkner porque lo que se está tratando ahí es un tema rural, gente de campo con sus modismos; entonces no hay una discordancia. Ahora, bien: éste y otros criollismos que tan naturalmente se insertan en ese trabajo de Borges no siempre son afortunados en otros. Yo creo que hay autores que se toman una confianza excesiva con el otro texto al punto de atropellarlo.

A.S.: Es cierto, hay una sensibilidad evidente que exige la traducción. Yo recuerdo un cuento norteamericano que tenía mucho *slang* y el traductor decidió adaptarlo al lunfardo. Quedó todo desvirtuado porque el protagonista ya no era un neoyorquino sino un porteño. Son casos difíciles porque proponen dos posibilidades: o se sustituye el argot original por el del nuevo idioma y entonces pierde identidad; o se lo traduce de una manera neutra y entonces termina siendo nada.

¿Existe la posibilidad de encontrarse con textos que resulten intraducibles?

S.I.: Si se parte de que la lengua es un modo de organizar la realidad, entre las lenguas occidentales, aunque con ciertos corrimientos, hay una similitud; incluso las romances hasta podrían calcarse y apenas se verían algunos desfasajes en los bordes. Ahora, cuando uno se enfrenta con lenguas que no provienen de la tradición racional aristotélica, como por ejemplo las amerindias, percibe una forma de organizar la realidad de muy difícil traducción, sobre todo

NOTICIAS DEL MUNDO

El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, uno de los más grandes novelistas vivos de la lengua castellana, obtuvo en 1989 el premio Cervantes de Literatura. Su compatriota, el igualmente célebre arquero José Luis Chilavert, anunció que el autor de *Yo, el supremo* escribirá su biografía (la del arquero, claro), tal vez con la secreta esperanza de ser inmortalizado al lado del dictador Francia. "Mi amigo Roa es una eminencia y el orgullo de todos los paraguayos", dijo Chilavert. ¿Estaría Borges, si viviera, escribiendo una *Vida* de Maradona? ¿Y Sarmiento, que trajinó las vidas de Facundo Quiroga y del Chacho Peñaloza, aceptaría el encargo de un *Batistuta*?

Más de un millón de personas han visitado el consultorio de Sigmund Freud (1856-1939) en Viena desde que hace 30 años se abrió al público un museo en los mismos aposentos donde el creador del psicoanálisis vivió, trabajó y consiguió por primera vez, en 1895, interpretar un sueño. El Museo Sigmund Freud funciona desde el 15 de junio de 1970 en el número 19 de la calle Berggasse, donde Freud vivió entre 1891 y 1934. El autor de *La interpretación de los sueños* (1900) escribió allí sus *Estudios sobre la histeria* y practicó sus más famosos análisis, como el de la joven Dora, histérica hasta la afonía. La cifra de peregrinos del inconsciente merece un análisis más detenido. Teniendo en cuenta que, como todo museo, la casa de Freud está abierta 300 días al año, se trata de 111 curiosos por día. O, dicho en clave patológica (dado que el museo exhibe algunos muebles, ciertos manuscritos, unas pocas fotografías y la única película documental sobre la vida cotidiana del fundador del psicoanálisis), 111 fetichistas diarios.

El poeta argentino Juan Gelman lanzó en Río de Janeiro el libro *Amor que serena, termina*, su primera obra publicada en Brasil. Se trata de una antología bilingüe que reúne algunos de sus poemas de amor y también textos que aluden a la pasada dictadura militar. La obra fue traducida al portugués por el escritor brasileño Eric Nepomuceno. El argentino participó, junto con Elena Poniatowska y el chileno Antonio Skármeta, del IV Encuentro Anual de Literatura Latinoamericana, que se realizó la semana pasada en Río de Janeiro y Brasilia, consagrado este año a los "grandes maestros contemporáneos". Poniatowska, Skármeta y Gelman debatieron con colegas brasileños, como el poeta Haroldo de Campos y el escritor Joao Ubaldo Ribeiro, la situación y las perspectivas de la literatura en el continente. Gelman fue presentado por su traductor al portugués como "uno de los más grandes poetas de América latina". Es que estaba presente Haroldo de Campos y no era cuestión de que se sintiera ofendido. De todos modos, todo el mundo sabe que Gelman es el más grande poeta vivo de Hispanoamérica.

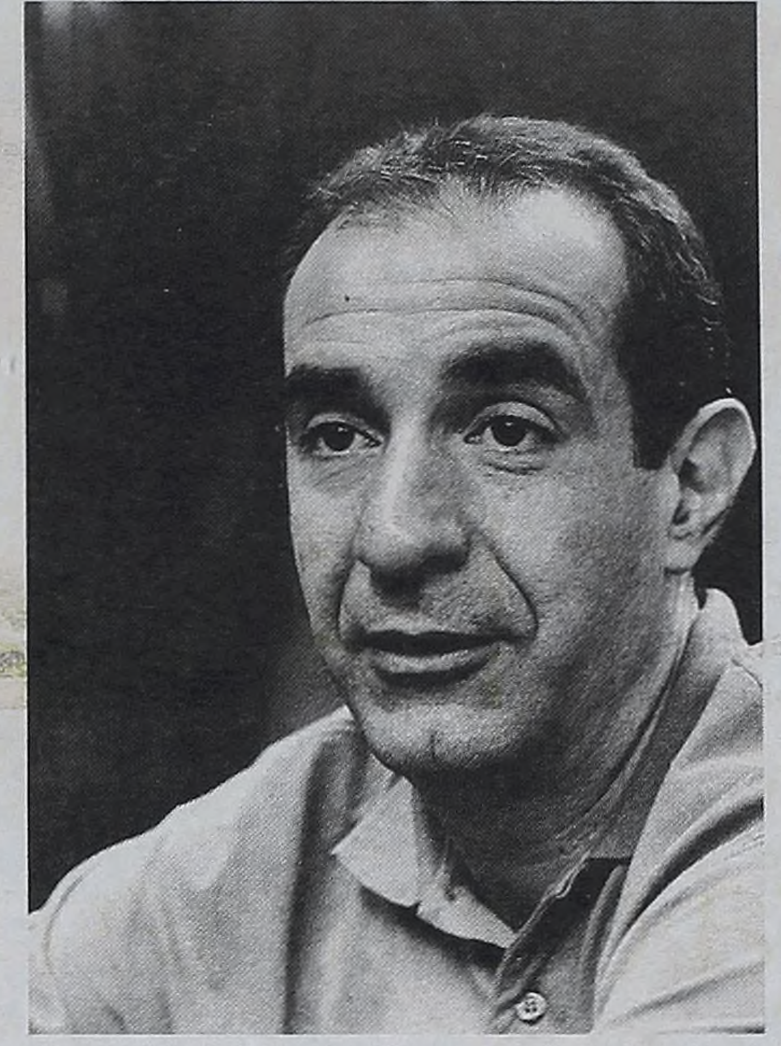
CARYBE - EDITARE
Impresores especializados en editoriales
Imprimimos pliegos hasta 95x130 cm. a un solo color y hasta 82x118 cm. a 4 colores a editoriales.
Hacemos libros a precios sin competencia en bajas tiradas.
Folletos y catálogos a todo color.
Diseño y composición.
Llámenos
Administración y ventas: C.Calvo 351 -PB D- Cap.Fed. - Tel.Fax: 4361-2162 / (15) 4538-4130
Talleres: Udaondo 2646 - Lanús O. Tel.: 4241-9323

DEBATES

Argentina es un país de traductores (Sarmiento, Mitre son los más conspicuos nombres de una larga lista). La conformación actual del mercado editorial, sin embargo, ha impuesto versiones castellanas que muchas veces ofenden el oído (y la inteligencia) del lector acostumbrado a la entonación argentina. *Radarlibros* convocó a Marcelo Cohen, Sylvia Iparraguirre y Alicia Steimberg, tres reconocidos traductores de nuestro medio, para conversar sobre los aspectos actuales de una pasión criolla.


Sylvia Iparraguirre: "La traducción es un desafío del lenguaje".


Alicia Steimberg: "Los localismos son necesarios porque no existe un idioma neutro".


Marcelo Cohen: "La traducción es un modo de completar la propia identidad a través de la presencia del otro".

Las malas lenguas

POR GUSTAVO BERNSTEIN Las mutaciones radicales padecidas por la industria editorial argentina, que incluyen el traspaso de las firmas nativas más tradicionales y prestigiosas a manos de corporaciones multinacionales, ha afectado no sólo al desarrollo de la literatura local sino también a la traducción local de literaturas foráneas. El arte de la traducción atraviesa en nuestro país una crisis que afecta tanto al reconocimiento profesional como a la invasión lingüística que supone el fuerte desembarco de versiones ibéricas plagadas de localismos ajenos a la tradición rioplatense.

¿En qué medida las nuevas pautas del mercado afectan a la traducción literaria?

Marcelo Cohen: La traducción es inherente al desarrollo de las literaturas. A partir de Roma no existen textos locales que no se hayan gestado por el concurso de la traducción, de la apropiación de otras literaturas, tanto para asimilarlas, contradecirlas o continuarlas. La educación de los jóvenes romanos se basó en traducciones de los griegos, el movimiento renacentista tampoco se entiende sin los textos griegos, que curiosamente llegan a través de la cultura árabe; incluso la cultura isabelina está tomada de autores latinos. Esto ha ocurrido en todos los períodos y en todas las culturas, salvo en el mundo de habla hispana donde la traducción ha corrido un raro destino porque, en lugar de apropiarse de textos ajenos para el enriquecimiento propio, han sido más bien remisos al intercambio con Europa. En América, en lugar de nutrirse, los españoles también convirtieron su lengua en otro elemento de expansión imperial.

Lo mismo ocurre ahora, parece.

M.C.: Por razones de mercado se sigue traduciendo desde allí con muy poca atención a las variedades dialectales locales, cosa bastante catastrófica si se entiende la traducción como un modo de completar la propia identidad a través de la presencia del otro.

¿Es posible zanjar en algo esta cuestión?

Alicia Steimberg: Si el traductor intenta utilizar la menor cantidad de localismos posibles, esas traducciones van a ser potables, pero siempre va a haber cosas molestas porque no existe ese tal idioma neutro; eso no es más que el ardid de una convención que pretende avalarse por alguna autoridad como lo es, digamos, el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia. Y ahí, entonces, uno debe poner falda por pollera o grifo por canilla.

Sylvia Iparraguirre: Las distinciones son muy grandes entre nuestro rioplatense y el español peninsular, y no sólo porque difieran los modismos o los neologismos sino porque los españoles usan un mayor caudal de vocablos; nosotros somos más parcos. Cuando se intenta que ese mosaico lingüístico innegable, que es precisamente la riqueza del español, quede homogeneizado, termina dando una cosa híbrida. Esta es una brecha que va a perdurar siempre.

¿Qué cosas singularizan a la traducción argentina actual?

M.C.: Que hay una gran cantidad de escritores traduciendo más que nunca por amor al arte, porque apropiarse de los textos los ayuda a continuar con la elaboración de sus propias estéticas. Y en ese sentido puede que sea fértil para la literatura, pero perjudicial para el desarrollo de la profesión.

¿E históricamente?

S.I.: México y Buenos Aires han sido siempre dos focos muy importantes. Acá ha habido traductores de excelente nivel que han hecho escuela como José Bianco o Enrique Pezzoni, quien produjo una traducción de *Moby Dick* memorable.

M.C.: En México es indudable la influencia de Octavio Paz, con todo su amor por el surrealismo, las vanguardias o el orientalismo; en Argentina,las dos corrientes centrales del pensamiento literario han sido Borges y la teoría francesa: no nos vendría nada mal un poco de anglosajonismo.

Piglia sostiene que *Las palmeras salvajes* de Faulkner es mejor en la traducción de Borges. ¿Es posible que un traductor mejore un texto?

S.I.: No sé si es tan así, pero leer esa traducción de Borges tiene un valor agregado. Aparece, por ejemplo, "repechar la ribera", que es un criollismo, pero que va perfectamente con Faulkner porque lo que se está tratando ahí es un tema rural, gente de campo con sus modismos; entonces no hay una discordancia. Ahora, bien: éste y otros criollismos que tan naturalmente se insertan en ese trabajo de Borges no siempre son afortunados en otros. Yo creo que hay autores que se toman una confianza excesiva con el otro texto al punto de atropellarlo.

A.S.: Es cierto, hay una sensibilidad evidente que exige la traducción. Yo recuerdo un cuento norteamericano que tenía mucho *slang* y el traductor decidió adaptarlo al lunfardo. Quedó todo desvirtuado porque el protagonista ya no era un neoyorquino sino un porteño. Son casos difíciles porque proponen dos posibilidades: o se sustituye el argot original por el del nuevo idioma y entonces pierde identidad; o se lo traduce de una manera neutra y entonces termina siendo nada.

¿Existe la posibilidad de encontrarse con textos que resulten intraducibles?

S.I.: Si se parte de que la lengua es un modo de organizar la realidad, entre las lenguas occidentales, aunque con ciertos corrimientos, hay una similitud; incluso las romances hasta podrían calcarse y apenas se verían algunos desfasajes en los bordes. Ahora, cuando uno se enfrenta con lenguas que no provienen de la tradición racional aristotélica, como por ejemplo las amerindias, percibe una forma de organizar la realidad de muy difícil traducción, sobre todo aquellas que carecen de adverbios de tiempo y de espacio.

A.S.: O para ir a un ejemplo personal más prosaico, recuerdo que cuando traduje un libro de Lorrie More me encontré con un cuento realmente intraducible. Se llamaba "Charadas" y era efectivamente eso: juegos de palabras a los que era imposible encontrarles un equivalente. Propuse entonces dejarlo afuera del libro porque en la versión castellana, al estar repleto de notas al pie, iba a perder toda gracia. Pero por contrato no se podía; así que quedó con todas esas molestas notas. No sé realmente a quién le puede interesar.

M.C.: Sí, yo soy enemigo de las notas al pie. Si un juego de palabras es intraducible, prefiero desplegarlo en dos líneas mediante una perífrasis y que quede incorporado al texto. Porque la nota al pie interrumpe la lectura y tampoco recupera la gracia del chiste. Entonces prefiero preservar la continuidad de la lectura.

Ya que traducir es un modo de recrear, ¿ser escritor favorece la labor?

S.I.: Es relativo; tal vez un traductor profesional tenga un manejo de la lengua, pero no del registro poético de esa lengua. Inversamente, puede que un autor esté fascinado con un texto, pero no tenga los elementos gramaticales necesarios.

M.C.: Al ser escritor uno afronta una suerte de ambigüedad y tirantez entre la servidumbre y la grandiosa entrega, pero también la posibilidad de trascender las técnicas con el desarrollo de una intuición. Esto es muy claro en la poesía, donde –valga la cacofonía– lo inteligible es indiscernible de lo sensible, o ante un juego de palabras, que es un acontecimiento verbal único.

A.S.: Yo he leído muy buenas traducciones por profesionales que no son escritores; lo que probaría que probablemente haya detrás un escritor no florecido aún. Y es cierto que ese acto de recreación es indudable y notorio en la poesía, pero con la prosa quizá tampoco importe tanto la literalidad como lograr un clima.

¿Qué ocurre ante los clásicos, donde además de una traducción de lengua hay que sumarle la traducción en el tiempo?

M.C.: En realidad nosotros leemos a Góngora o al Arcipestre de Hita ya traducidos en ese sentido: en un mismo idioma y de un período a otro. Pero es relativo, hay algunos traductores que al abordar un clásico buscan un sonido, una retórica, un léxico y una sintaxis lo más parecidos posible al castellano de tal época, y otros que buscan modos más contemporáneos, aunque siempre procurando que el lector no pierda la referencia temporal, que no deje de sentir la sensación de estar, digamos, en una taberna del siglo XVII o un castillo medieval.

S.I.: Un buen ejemplo sería la afortunadísima actualización del lenguaje arcaico al actual hecha por John Steinbeck con *Los caballeros de la tabla redonda*, una obra que escribió Mallory hacia fines del cuatrocientos. Creo que fue un buen homenaje actualizar para las nuevas generaciones norteamericanas una lengua tan anquilosada, tan plagada de modismos en desuso; y a la vez una forma de revivir a esos personajes de un modo más próximo a nosotros.

¿Cómo es considerada hoy la tarea del traductor en el medio?

A.S.: En el medio local es decididamente poco reconocida. En los Estados Unidos, en cambio, el nombre del traductor está siempre en la portada del libro y casi del mismo tamaño que el autor. Acá, a veces, ni se lo menciona.

M.C.: Sí, y a esto contribuye el delito económico de la piratería por parte de la editoriales y el delito ético del crítico que omite palabras sobre la traducción por falta de conocimiento o de acceso al original, al punto de que en las fichas técnicas de algunos suplementos literarios ni siquiera figura el traductor.

¿Qué es la traducción?

S.I.: Un desafío del lenguaje. ♣

La moral de las palabras

Es cierto que la historia de la traducción nacional ha hecho escuela a partir de reputados profesionales del medio, pero también ha dejado un vasto anecdotario de perlas negras que oscilan entre lo gracioso y lo patético. Sylvia Iparraguirre rememora algunos de estos "barbarismos" de antología.

"Recuerdo, por ejemplo, que la editorial Tor solía editar con un máximo de páginas y lo que no entrara en ese límite debía recortarse por algún lado o por varios. Entonces, cuando uno abordaba *Guerra y paz*, la novela de Tolstoi, se encontraba con que algunos personajes ya no existían y la trama había cambiado por completo. O algo que hoy puede despertar cierta ternura como aquel célebre académico muy pacato de principios de siglo que, al traducir a Catulo del latín, decidió poner en griego los pasajes en los que el poeta latino se refería a la actividad erótica de los pastores ante la ausencia de pastoras." La autora cita también otro ejemplo bastante más funesto: "Cuando la revista *Sur* tradujo *El troquel* de D.H. Lawrence, que es una novela de cuartel plagada de 'malas palabras', dejó esos espacios en blanco; vacío que el lector, por supuesto, terminaba llenando con palabras tan o más obscenas y soeces que las originales, y seguramente mucho menos certeras. Había una especie de moral de la traducción –concluye Iparraguirre– que asociaba ciertas palabras a los bajos fondos y no a las élites ilustradas que se pretendían dueñas delidioma; una moral que delataba las propias aprensiones, por supuesto, porque el lenguaje carece de moral: no hay buenas o malas palabras, hay sólo palabras".

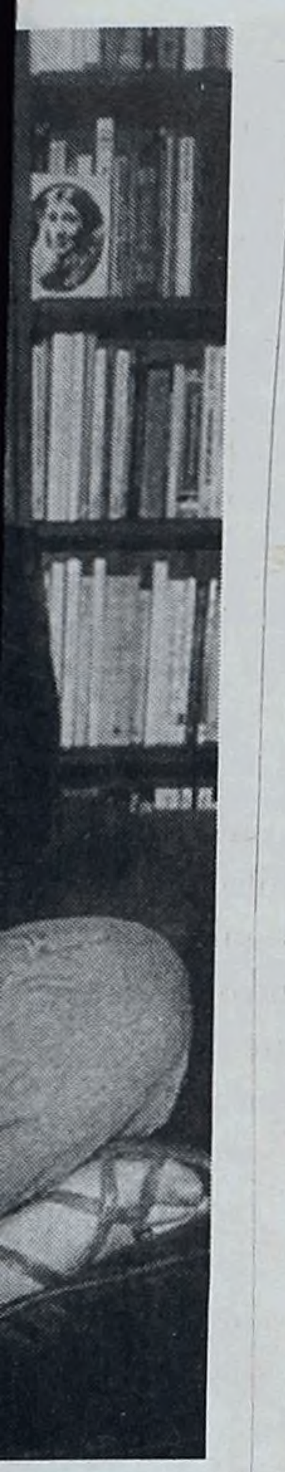
EL EXTRANJERO

CARRY ME ACROSS THE WATER
Ethan Canin
Random House
Nueva York, 2001
206 págs. U$S 23,95

El norteamericano Ethan Canin es un escritor que apuesta al rescate y conservación de una literatura dorada que empalma directamente con los nombres de Francis Scott Fitzgerald y John Cheever. Es, también, una aberración y una excepción: no sólo se hizo célebre en 1988, cuando todo era revulsión yuppie estilo McInerney y Ellis, con un primer libro que era una colección de relatos atemporales –*El emperador del aire*– sino que, además, era estudiante de Medicina en Harvard. Canin vivió en Bolivia, atendió pacientes hasta un par de años atrás y, por el camino, se hizo tiempo y espacio para publicar una novela incomprendida –*Río azul*, 1991-, un impecable y hasta ahora no superado libro de novelas cortas o cuentos largos –*El ladrón de palacio*, 1994– y una fallida reescritura del *Brideshead Revisitado* de Evelyn Waugh con el título de *Por reyes y planetas*, publicado en 1998.

Buenas noticias: Canin –ahora profesor en el célebre Iowa Writer's Workshop, del que alguna vez fue alumno– vuelve a hacer lo que mejor hace en la novela *Carry me Across the Water*. Historia atomizada y crepuscular que gira alrededor de la figura de August Kleinman, joven judío alemán que llega a los Estados Unidos huyendo de los nazis y que hace suya la teoría y la práctica del Sueño Americano. Así –entre *flashbacks* y *zooms*–, la novela arranca con un Kleinman anciano en el momento en que descubre y comprende que el mundo en el que vive puede arreglárselas para vivir sin él. Tal vez por eso se permite dos últimos actos de rebeldía: el primero consiste en, siendo millonario retirado, trabajar en un supermercado llenando las bolsas de los clientes; el segundo, más trascendente, lo lleva de vuelta a Japón en busca de redención. El libro –según Bernard Malamud– narra "el arco de una vida" y es un milagro de compresión y comprensión: en poco más de 200 páginas con letra bien grande, Canin se las arregla para incluir todo lo que hizo y hace a la existencia de un hombre difícil, volviendo a probar que pocos jóvenes escriben viejos como él. Los breves capítulos –o microrrelatos– van enhebrando las idas y vueltas de un hombre a medida que se acerca y se enfrenta a un hecho fundamental y secreto de su biografía: la culpa nunca superada de un encuentro con un soldado japonés en una cueva de la Segunda Guerra Mundial, donde descubre el miedo y el coraje. Por ahí se mencionan, como música de fondo, las suites para cello de Bach inmortalizadas por Pau Casals. La cita no es casual: la lectura del libro de Canin –novela "de cámara" si la hay–, así como la audición de las suites, produce ese efecto circular y recurrente de una melodía o trama que se acerca y se aleja de un momento trascendente antes de atreverse a atraparlo entre sus zarpas y ofrecerlo a quien espera a un costado. Producto de una confesa "simplificación de mi estilo" –otra rareza en un paisaje saturado por los experimentos freak-barrocos de colegas generacionales como Chuck Palahniuk, Neal Stephenson, Rick Moody, Jonathan Franzen, Donald Antrim, David Foster Wallace y Steve Erickson, entre otros–, *Carry me...* es *tan* perfecto en su forma, montaje e intenciones que, por momentos, despierta la sospecha en el lector de estar siendo manipulado por el autor. Sospecha que, por suerte, dura poco.

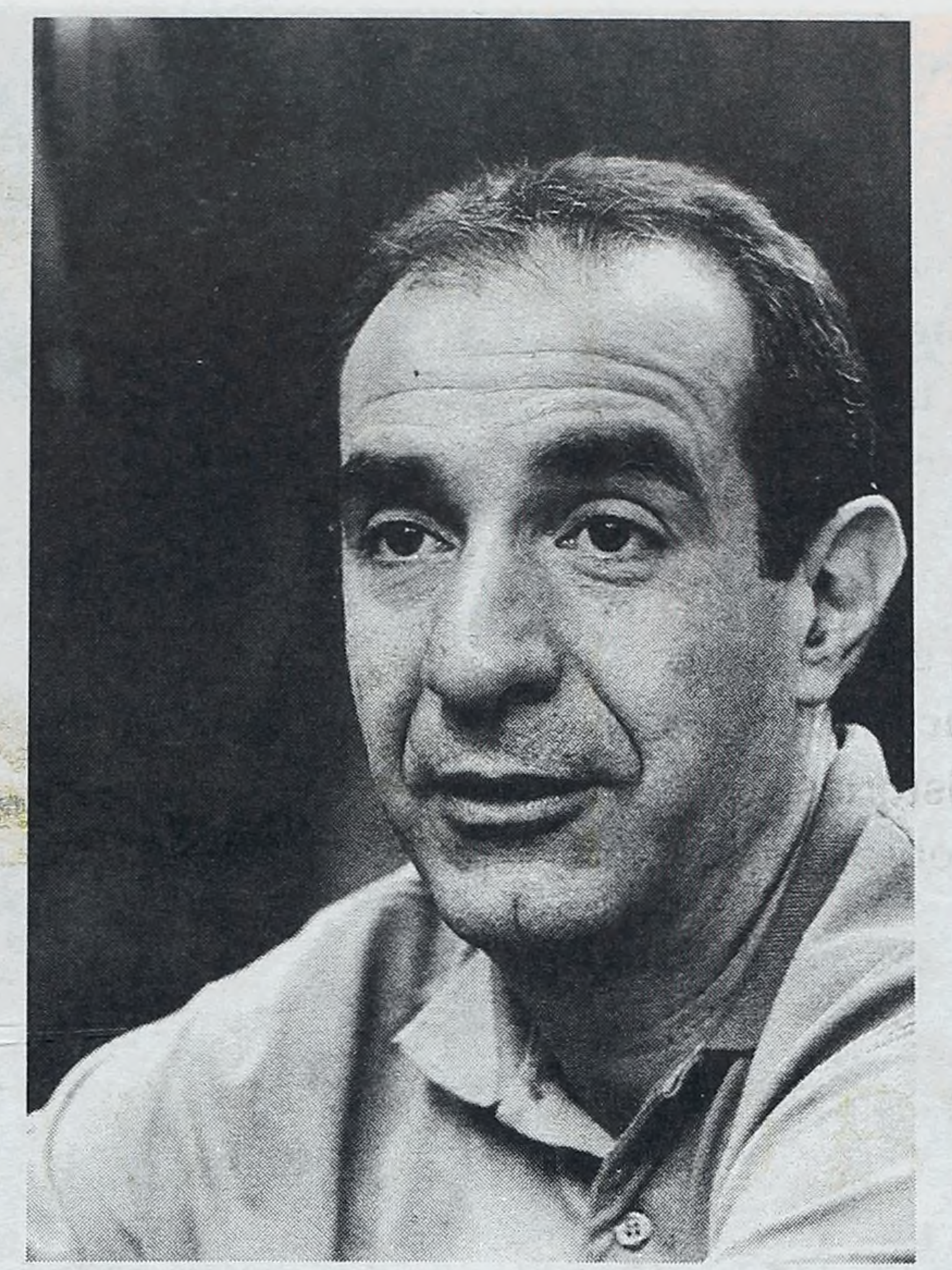
Rodrigo Fresán



safío del



Alicia Steimberg: "Los localismos son necesarios porque no existe un idioma neutro".



Marcelo Cohen: "La traducción es un modo de completar la propia identidad a través de la presencia del otro".

s lenguas

aquellas que carecen de adverbios de tiempo y de espacio.

A.S.: O para ir a un ejemplo personal más prosaico, recuerdo que cuando traduje un libro de Lorrie More me encontré con un cuento realmente intraducible. Se llamaba "Charadas" y era efectivamente eso: juegos de palabras a los que era imposible encontrarles un equivalente. Propuse entonces dejarlo afuera del libro porque en la versión castellana, al estar repleto de notas al pie, iba a perder toda gracia. Pero por contrato no se podía; así que quedó con todas esas molestas notas. No sé realmente a quién le puede interesar.

M.C.: Sí, yo soy enemigo de las notas al pie. Si un juego de palabras es intraducible, prefiero desplegarlo en dos líneas mediante una perífrasis y que quede incorporado al texto. Porque la nota al pie interrumpe la lectura y tampoco recupera la gracia del chiste. Entonces prefiero preservar la continuidad de la lectura.

Ya que traducir es un modo de recrear, ¿ser escritor favorece la labor?

S.I.: Es relativo; tal vez un traductor profesional tenga un manejo de la lengua, pero no del registro poético de esa lengua. Inversamente, puede que un autor esté fascinado con un texto, pero no tenga los elementos gramaticales necesarios.

M.C.: Al ser escritor uno afronta una suerte de ambigüedad y tirantez entre la servidumbre y la grandiosa entrega, pero también la posibilidad de trascender las técnicas con el desarrollo de una intuición. Esto es muy claro en la poesía, donde –valga la cacofonía– lo inteligible es indiscernible de lo sensible, o ante un juego de palabras, que es un acontecimiento verbal único.

A.S.: Yo he leído muy buenas traducciones por profesionales que no son escritores; lo que probaría que probablemente haya detrás un escritor no florecido aún. Y es cierto que este acto de recreación es indudable y notorio en la poesía, pero con la prosa quizá tampoco importe tanto la literalidad como lograr un clima.

¿Qué ocurre ante los clásicos, donde además de una traducción de lengua hay que sumarle la traducción en el tiempo?

M.C.: En realidad nosotros leemos a Góngora o al Arcipestre de Hita ya traducidos en ese sentido: en un mismo idioma y de un período a otro. Pero es relativo, hay algunos traductores que al abordar un clásico buscan un sonido, una retórica, un léxico y una sintaxis lo más parecidos posible al castellano de tal época, y otros que buscan modos más contemporáneos, aunque siempre procurando que el lector no pierda la referencia temporal, que no deje de sentir la sensación de estar, digamos, en una taberna del siglo XVII o un castillo medieval.

S.I.: Un buen ejemplo sería la afortunadísima actualización del lenguaje arcaico al actual hecha por John Steinbeck con *Los caballeros de la tabla redonda*, una obra que escribió Mallory hacia fines del cuatrocientos. Creo que fue un buen homenaje actualizar para las nuevas generaciones norteamericanas una lengua tan anquilosada, tan plagada de modismos en desuso; y a la vez una forma de revivir a esos personajes de un modo más próximo a nosotros.

¿Cómo es considerada hoy la tarea del traductor en el medio?

A.S.: En el medio local es decididamente poco reconocida. En los Estados Unidos, en cambio, el nombre del traductor está siempre en la portada del libro y casi del mismo tamaño que el autor. Acá, a veces, ni se lo menciona.

M.C.: Sí, y a esto contribuye el delito económico de la piratería por parte de la editoriales y el delito ético del crítico que omite palabras sobre la traducción por falta de conocimiento o de acceso al original, al punto de que en las fichas técnicas de algunos suplementos literarios ni siquiera figura el traductor.

¿Qué es la traducción?

S.I.: Un desafío del lenguaje. ♣

La moral de las palabras

Es cierto que la historia de la traducción nacional ha hecho escuela a partir de reputados profesionales del medio, pero también ha dejado un vasto anecdotario de perlas negras que oscilan entre lo gracioso y lo patético. Sylvia Iparraguirre rememora algunos de estos "barbarismos" de antología.

"Recuerdo, por ejemplo, que la editorial Tor solía editar con un máximo de páginas y lo que no entrara en ese límite debía recortarse por algún lado o por varios. Entonces, cuando uno abordaba *Guerra y paz*, la novela de Tolstoi, se encontraba con que algunos personajes ya no existían y la trama había cambiado por completo. O algo que hoy puede despertar cierta ternura como aquel célebre académico muy pacato de principios de siglo que, al traducir a Catulo del latín, decidió poner en griego los pasajes en los que el poeta latino se refería a la actividad erótica de los pastores ante la ausencia de pastoras." La autora cita también otro ejemplo bastante más funesto: "Cuando la revista *Sur* tradujo *El troquel* de D.H. Lawrence, que es una novela de cuartel plagada de 'malas palabras', dejó esos espacios en blanco; vacío que el lector, por supuesto, terminaba llenando con palabras tan o más obscenas y soeces que las originales, y seguramente mucho menos certeras. Había una especie de moral de la traducción –concluye Iparraguirre– que asociaba ciertas palabras a los bajos fondos y no a las élites ilustradas que se pretendían dueñas delidioma; una moral que delataba las propias aprensiones, por supuesto, porque el lenguaje carece de moral: no hay buenas o malas palabras, hay sólo palabras".

EL EXTRANJERO

CARRY ME ACROSS THE WATER
Ethan Canin
Random House
Nueva York, 2001
206 págs. U$S 23,95

El norteamericano Ethan Canin es un escritor que apuesta al rescate y conservación de una literatura dorada que empalma directamente con los nombres de Francis Scott Fitzgerald y John Cheever. Es, también, una aberración y una excepción: no sólo se hizo célebre en 1988, cuando todo era revulsión yuppie estilo McInerney y Ellis, con un primer libro que era una colección de relatos atemporales –*El emperador del aire*– sino que, además, era estudiante de Medicina en Harvard. Canin vivió en Bolivia, atendió pacientes hasta un par de años atrás y, por el camino, se hizo tiempo y espacio para publicar una novela incomprendida –*Río azul*, 1991-, un impecable y hasta ahora no superado libro de novelas cortas o cuentos largos –*El ladrón de palacio*, 1994– y una fallida reescritura del *Brideshead Revisitado* de Evelyn Waugh con el título de *Por reyes y planetas*, publicado en 1998.

Buenas noticias: Canin –ahora profesor en el célebre Iowa Writer's Workshop, del que alguna vez fue alumno– vuelve a hacer lo que mejor hace en la novela *Carry me Across the Water*. Historia atomizada y crepuscular que gira alrededor de la figura de August Kleinman, joven judío alemán que llega a los Estados Unidos huyendo de los nazis y que hace suya la teoría y la práctica del Sueño Americano. Así –entre *flashbacks* y *zooms*–, la novela arranca con un Kleinman anciano en el momento en que descubre y comprende que el mundo en el que vive puede arreglárselas para vivir sin él. Tal vez por eso se permite dos últimos actos de rebeldía: el primero consiste en, siendo millonario retirado, trabajar en un supermercado llenando las bolsas de los clientes; el segundo, más trascendente, lo lleva de vuelta a Japón en busca de redención. El libro –según Bernard Malamud– narra "el arco de una vida" y es un milagro de compresión y comprensión: en poco más de 200 páginas con letra bien grande, Canin se las arregla para incluir todo lo que hizo y hace a la existencia de un hombre difícil, volviendo a probar que pocos jóvenes escriben viejos como él. Los breves capítulos –o microrrelatos– van enhebrando las idas y vueltas de un hombre a medida que se acerca y se enfrenta a un hecho fundamental y secreto de su biografía: la culpa nunca superada de un encuentro con un soldado japonés en una cueva de la Segunda Guerra Mundial, donde descubre el miedo y el coraje. Por ahí se mencionan, como música de fondo, las suites para cello de Bach inmortalizadas por Pau Casals. La cita no es casual: la lectura del libro de Canin –novela "de cámara" si la hay–, así como la audición de las suites, produce ese efecto circular y recurrente de una melodía o trama que se acerca y se aleja de un momento trascendente antes de atreverse a atraparlo entre sus zarpas y ofrecerlo a quien espera a un costado. Producto de una confesa "simplificación de mi estilo" –otra rareza en un paisaje saturado por los experimentos freak-barrocos de colegas generacionales como Chuck Palahniuk, Neal Stephenson, Rick Moody, Jonathan Franzen, Donald Antrim, David Foster Wallace y Steve Erickson, entre otros–, *Carry me...* es *tan* perfecto en su forma, montaje e intenciones que, por momentos, despierta la sospecha en el lector de estar siendo manipulado por el autor. Sospecha que, por suerte, dura poco.

Rodrigo Fresán

BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en Fausto.

Ficción

1. **Te digo más... y otros cuentos**
Roberto Fontanarrosa
(De la Flor, $ 16)

2. **Hechicero**
Wilbur Smith
(Emecé, $ 20)

3. **El demonio y la señorita Prym**
Paulo Coelho
(Planeta, $ 16)

4. **El delicado umbral de la tempestad**
Jorge Castelli
(Sudamericana, $ 9)

5. **El caballero de la armadura oxidada**
Robert Fisher
(Obelisco, $ 9.50)

6. **Harry Potter y la piedra filosofal**
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 14)

7. **Harry Potter y la cámara secreta**
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 16)

8. **Harry Potter y el cáliz de fuego**
J. K. Rowling
(Salamandra, $ 19)

9. **La granja**
John Grisham
(Ediciones B, $ 19)

10. **El corazón del tártaro**
Rosa Montero
(Espasa Calpe, $ 17)

No ficción

1. **El camino del encuentro**
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 14)

2. **El atroz encanto de ser argentinos**
Marcos Aguinis
(Planeta, $ 17)

3. **¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson
(Urano, $ 10)

4. **Menem-Bolocco**
Olga Wornat
(Javier Vergara, $ 15)

5. **El camino de la autodependencia**
Jorge Bucay
(Sudamericana, $ 14)

6. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $ 16)

7. **Ojos vendados**
Andrés Oppenheimer
(Sudamericana, $ 19)

8. **Duérmete niño**
Eduardo Stivill
(Plaza & Janés, $ 9)

9. **Sesenta años no es nada**
Nacha Guevara
(Temas de hoy, $ 15)

10. **No seré feliz pero tengo hijos**
Viviana Gómez Thorpe
(Latinoamericana, $ 14)

¿Por qué se venden estos libros?
"En primer lugar, se ha notado un gran auge en cuanto a los libros de Jorge Bucay que, aunque ya gozaba de cierta aceptación, últimamente ha incrementado aún más sus ventas. Por otro lado, es remarcable el éxito de los libros de autoayuda, así como los que tratan temas de actualidad, ya sea política como social. Por último, y según se sabe, la saga de los Harry Potter no cede ni un ápice en lo que a ventas de literatura infantil se refiere" dice Laura Ibarra, vendedora de Fausto.



Ciudadano no grato

LA SOCIEDAD MULTIÉTNICA PLURALISMO, MULTICULTURALISMO Y EXTRANJEROS
Giovanni Sartori
trad. Miguel Angel Ruiz de Azúa
Taurus
Barcelona, 2001
144 págs. $ 14

POR DANIEL LINK El sello Taurus del grupo Santillana de Ediciones –que alguna vez supo entregarnos textos fundamentales como las *Iluminaciones* y los *Discursos interrumpidos* de Walter Benjamin– nos condena hoy a la lectura de Giovanni Sartori, profesor emérito de la Universidad de Florencia y de la Columbia University de Nueva York, donde enseña desde hace veinte años. Las obras anteriores al libelo que acaba de ser traducido para sorpresa de muchos y para mal de todos son *Ingeniería constitucional comparada* (1994), *¿Qué es la democracia?* (1997) y *Homo videns: la sociedad teledirigida* (1998).

La sociedad multiétnica viene con una faja que reza: "No todos los inmigrantes son iguales. ¿Debe la sociedad pluralista ser tolerante con sus 'enemigos culturales'?". No hay que culpar a Sartori, en principio, por esta pregunta catastrófica. Ya sabemos que la mercadotecnia es capaz de apelar a los peores sentimientos de las personas con tal de vender cualquier cosa, a cualquier precio. La contratapa insiste en el mismo argumento xenófobo, aclarando que "Sartori no se deja hechizar por los lugares comunes de lo 'políticamente correcto'".

Luego de leer el libro queda claro que Sartori, en algún momento de su historia neurológica, ha sido hechizado (en el sentido en que lo estaba ese monarca subnormal retratado por Velázquez) por una dosis letal de "lugares comunes". Sartori habla, efectivamente, desde la abismal profundidad del sentido más común (más "de mesa") para legitimar la discriminación política y cultural, lo que hace de *La sociedad multiétnica* un panfleto de derecha y no otra cosa. Que Sartori lo haya publicado seguramente tiene que ver con la paranoia racial que actualmente se verifica en algunos países europeos. Que haya sido traducido al castellano y distribuido en América latina parece un ejercicio de arrogancia eurocentrista: que alguien pretenda que paguemos por un libro que expone los argumentos a partir de los cuales seremos discriminados es de una perversidad tan exquisita que asusta.

El libro de Giovanni Sartori se divide en dos partes de ocho breves (y machacones) capítulos cada uno. La primera es una defensa exaltada de la "sociedad pluralista" como el momento más alto del desarrollo de las democracias burguesas. La segunda parte del libro, consagrada a un ataque feroz a las teorías multiculturalistas y a las políticas migratorias progresistas, demuestra que la "democrática" teoría de Sartori tiene como único objetivo legitimar la discriminación racial y cultural y bloquear el ejercicio de los derechos de ciudadanía por parte de los inmigrantes, lo que la vuelve éticamente inválida y nos evita el engorro de exponerla y someterla a crítica. Su propia paranoia y su propia rabia liberal arrojan a Sartori en la ignorancia: "Lo de Hitler fue un extremismo solitario", dice en la página 45 de su libelo, olvidándose de Franco, de Mussolini, del gobierno cómplice de Vichy, de las feroces purgas stalinistas.

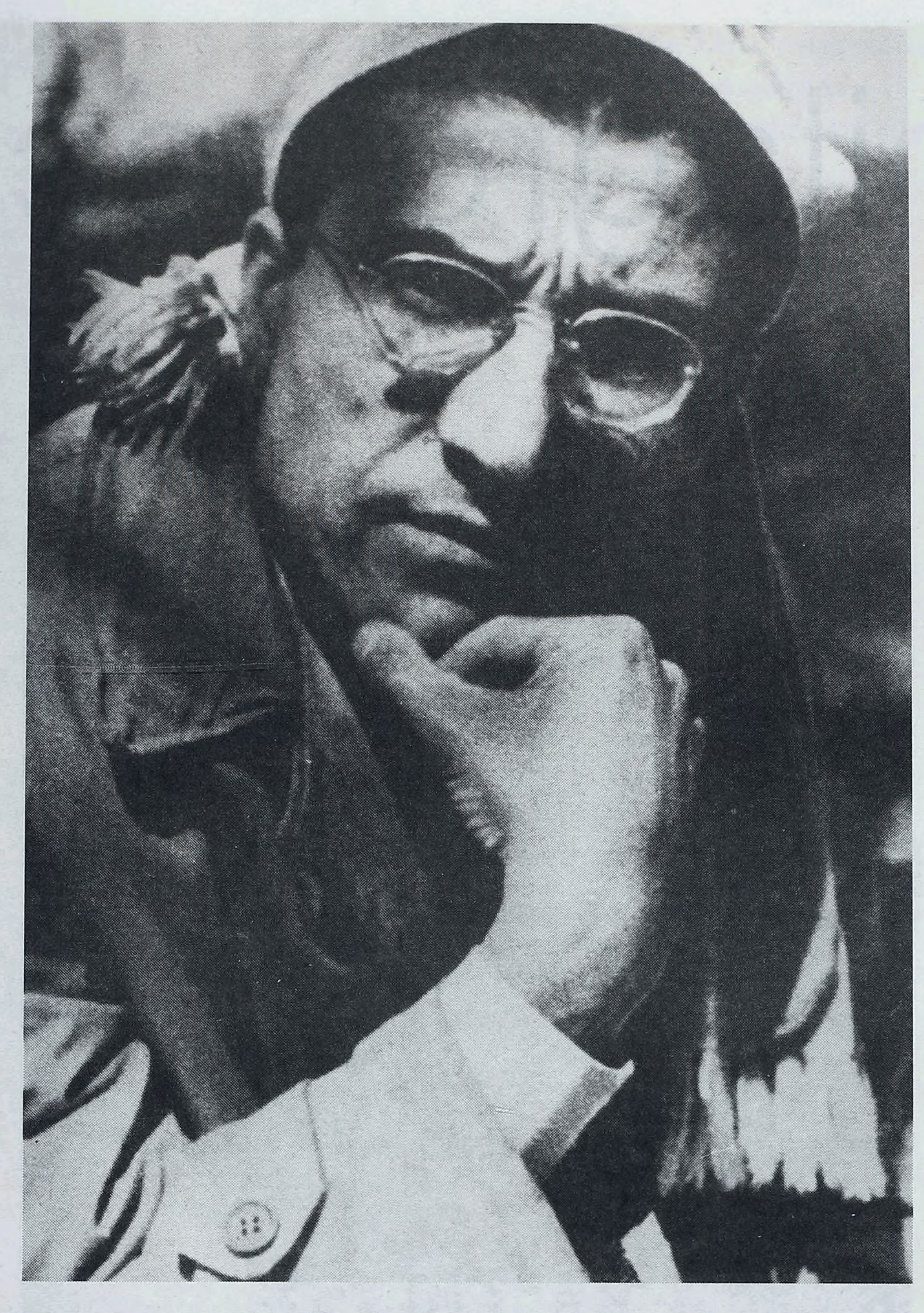
Detengámonos en la segunda parte. En la perspectiva del ideólogo italiano, la versión dominante del multiculturalismo es una versión antipluralista porque, "en efecto, sus orígenes intelectuales son marxistas. Antes de llegar a Estados Unidos y de americanizarse, el multiculturalismo arranca de neomarxistas ingleses, a su vez fuertemente influenciados por Foucault, y se afirma en los *colleges*, en las universidades, con la introducción de 'estudios culturales' cuyo enfoquese centra en la hegemonía y en la 'dominación' de una cultura sobre otras". Cuántos desaciertos en una sola frase. La derecha siempre recurre al facilismo de meter en la misma bolsa a Williams, Foucault, Althusser y Gramsci (y de paso, a Toni Negri en la cárcel). Después de todo se trata de manzanas podridas.

En rápida sucesión (y con brío operístico), Sartori la emprende contra la *acción afirmativa* norteamericana –que en la década de los ochenta intentó resolver los problemas de discriminación a partir de una redistribución diferencial de los lugares de trabajo y de estudio–, la política del reconocimiento y, ay, el derecho a voto de los inmigrantes. Dejemos hablar a Sartori (el *pescado* por la boca muere): "La política del reconocimiento exige que todas las culturas no sólo merezcan 'respeto' (como en el pluralismo), sino un 'mismo respeto'. Pero, ¿por qué el respeto tiene que ser igual? La respuesta es: porque todas las culturas tienen *igual valor*. Aunque no lo parezca, esto es un salto acrobático. E inaceptable". ¿Por qué inaceptable? Porque Sartori es inmune no ya a la corrección política sino al racionalismo. Esa inmunidad podría ser simpática en otro contexto, nunca en un libro que se propone negar el voto a los inmigrantes que golpean las puertas de Europa.

Durante dos siglos, razona Sartori, Europa ha exportado emigrantes a América: "A los europeos se les ofrecía el espacio libre y acogedor del Nuevo Mundo" (¿no es de una deliciosa estupidez una afirmación semejante?). En cambio, hoy Europa importa inmigrantes, "porque los europeos han llegado a ser ricos y, por tanto, ni siquiera los europeos pobres están dispuestos ya a aceptar cualquier trabajo", sobre todo "los trabajos degradantes". Y la generosa Europa siempre tendrá trabajos degradantes para ofrecer al "mundo afroárabe". Así como la pobreza del mundo, dice Sartori, "no se puede resolver, ni siquiera atenuar, acogiendo más inmigrantes", tampoco se puede otorgar indiscriminadamente ciudadanía porque "la política de la ciudadanía para todos –sin mirar a quién– es una política que agrava y convierte en explosivos los problemas que se pretende resolver". Fíjense en lo que sucede en los Estados Unidos, advierte Sartori a sus ricos conciudadanos, donde "la sorpresa es que hoy los *latinos* se resisten y que donde se concentran votan y eligen a los suyos: a los de su misma sangre". Lo mismo sucederá con "las comunidades extracomunitarias, en especial si son islámicas, si se concede a sus miembros el derecho de voto. Ese voto servirá, con toda probabilidad, para hacerles intocables en las aceras, para imponer sus fiestas religiosas (el viernes) e, incluso –¿a qué no se atreverá Sartori?–, el *chador* a las mujeres, la poligamia y la ablación del clítoris".

Un ilustre compatriota de Sartori, Giorgio Agamben, ha razonado que el paradigma político de la modernidad es el campo de concentración (y no la ciudad). Muchos han leído en sus palabras una posición excesivamente sombría. Sartori, ese guardián del Lager europeo, viene a decir que se puede ofrecer a los inmigrantes "trabajos degradantes", pero que no conviene otorgarles derechos ciudadanos. Hay que alambrar, Sartori, hay que alambrar. ♣

Pavesas



DIÁLOGOS CON LEUCÓ
Cesare Pavese
Trad. Esther Benítez
Tusquets
Barcelona, 2001
208 págs. $ 16

POR DIEGO BENTIVEGNA En una entrevista radial de 1950, el mismo año de su muerte, Pavese, interrogado por sus preferencias literarias, incluye en una lista bastante heterogénea (Heródoto, Thomas Mann, Vittorio De Sica) al filósofo Giambattista Vico, "narrador de una aventura intelectual, que describe y evoca rigurosamente un mundo –el de los primeros pueblos– que siempre ha interesado a Pavese (el autor se refiere a sí mismo en tercera persona) y desde hace años le ha hecho abandonar cualquier lectura amena para dedicarse a las relaciones y a los documentos etnológicos". Son los años de la posguerra y, claro, del neorrealismo, y Pavese ocupa un lugar central dentro de la institución literaria: lo más selecto de la crítica académica (Contini, De Robertis, Cecchi) lo ha saludado como el mejor autor de su generación, es editor de Einaudi, colabora asiduamente en *L'Unità* (el diario del PCI, fundado en Turín por Antonio Gramsci) en temas de política y literatura, y obtiene el premio literario Strega, el más importante de Italia.

Por estos años, la reflexión en torno al mito constituye una de las principales obsesiones de Pavese. Su narrativa, que ha interrogado el papel de la pequeña burguesía urbana y campesina (*Paesi tuoi*, *El compañero*) y el lugar de los intelectuales durante el fascismo y la guerra (*La cárcel*, *La casa en las colinas*), trabaja ahora en un registro distinto del de esas narraciones, escritas durante los años en los que Pavese, con Elio Vittorini, traducía al italiano a los grandes narradores norteamericanos (de Melville a Dos Passos y Faulkner) y sentaban, mediante ese gesto, las bases del neorrealismo. Después de la guerra, la atmósfera, definitivamente, ha cambiado: las tres novelas reunidas en el volumen *La bella estate* (*El hermoso verano*) exploran los flujos y reflujos, diría Vico, de pequeños burgueses (estudiantes de Medicina y de Literatura, artistas plásticos, una diseñadora de modas) entre la campiña piamontesa y una Turín pobre y bombardeada. Hastío, ritmos americanos, bebida, trajes, suicidio, cocaína: "L'infinita vanità del tutto", para citar el inmenso verso de Leopardi que Pavese seguramente amaba.

Los *Diálogos con Leucó* de 1947, reeditados en castellano por la editorial Tusquets en la traducción de Esther Benítez, condensan e inauguran esta nueva poética pavesiana. Y lo hacen con una opción genérica en principio desconcertante: no ya novelas, ni relatos breves, ni poemas, sino diálogos, uno de los géneros menos explorados por la literatura del siglo XX, pero que en Italia tiene una sólida tradición, desde el Humanismo hasta Leopardi. Pero, además del gesto moderno que supone la experimentación con un género marginal del sistema literario, los *Diálogos...*, como afirma el propio Pavese en el texto de la solapa de la primera edición que se reproduce en el minucioso epílogo de esta edición de Tusquets, son un regreso a cierto momento inaugural de la escritura, cuando los límites entre filosofía y ficción aún no habían sido del todo fijados.

Las voces de los diálogos de Pavese son las voces de seres de un tiempo preolímpico, de un momento cruel y heterogéneo, cuando la tierra se estriaba por la acción de fuerzas (el agua, la nube, el fuego, la tormenta) anteriores al nacimiento de cualquier dios, antes de que "losdioses se organizaran en Olimpo". Ninfas, musas, héroes que se desplazan por un Mediterráneo "monstruoso", "empapado de esperma y de lágrimas". En los *Diálogos...* el mito es una zona salvaje, una *terra incognita* debajo de la que pulula el pantano Boibeide del que hablan la musa Mnemósine y Hesíodo en el diálogo "Las musas", ese "páramo brumoso de barro y de cañas como era al principio de los tiempos, en un silencio gorgoteante" que engendra "dioses y monstruos de excremento y sangre".

Los diálogos de Pavese hablan de lo que, en ese magma, sólo puede ser aludido, de aquello tan atroz y tan constitutivo que no puede ser dicho. Son formas que luchan fáusticamente por hacer literatura con algo que es del orden de lo olvidado (Mnemósine es, recordemos, la musa de la memoria), por aproximarse a una zona en la que, como se dice en más de un lugar del libro (repitiendo Parménides), "lo que ha sido será para siempre".

Más allá de lo que estos diálogos instauran no hay más literatura sino sólo silencio ("todos rezamos a algún Dios, más lo que ocurre carece de nombre", dice Tiresias en "Los ciegos"). O aquello a lo que los personajes de Pavese no pueden dejar de referirse: la muerte. Eso, al menos, es lo que parece desprenderse del último gesto del escritor piamontés: su suicidio con somníferos en una habitación del Hotel Roma de Turín, el 27 de agosto de 1950, a los cuarenta y dos años. "Todo esto tiene mal olor", había escrito el 18 de agosto en su diario, recordando quizá los efluvios de la laguna de los *Diálogos...*, esa zona pútrida, bárbara de donde todo nace. ♣

INFANTILES

LOS SIETE HIJOS
Helga Gebert (ed.)
Trad. José Miguel Rodríguez Clemente
Ediciones B
Barcelona, 2000
264 págs., $ 10

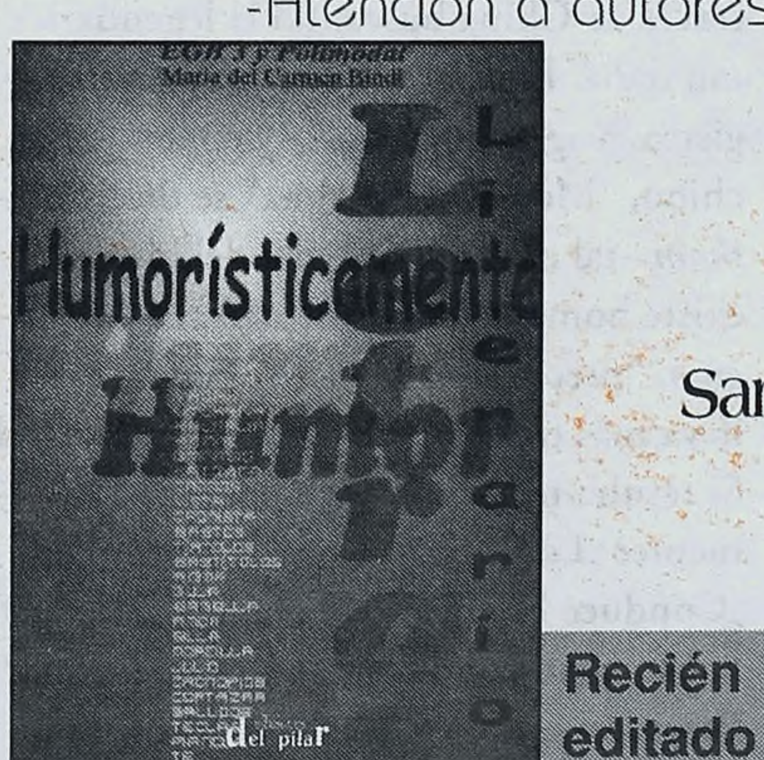
Muchas cosas se han dicho, hoy y siempre, sobre los cuentos populares para niños. Que las pasiones humanas más oscuras se muestran muchas veces disimuladas bajo la aparente ingenuidad de estos relatos (en los que, sin embargo, se perpetran los más espantosos crímenes con asombrosa naturalidad) es algo que pudimos comprobar, por ejemplo, desde *Hansel y Gretel*. El infanticidio, el incesto y una prematura concepción de la delincuencia juvenil no son sino, a pesar de los castillos de caramelo y las doncellas de luengos cabellos, las temáticas más adecuadas a este género tan tradicional.

Tal vez a manera de homenaje a sus diversas naturalezas, Helga Gebert nos presenta una lucida recopilación, bellamente ilustrada, de cuentos de procedencias bien surtidas: los hay árabes, con su ineludible y no menos filosófico encabezado *Kan ma Kan* (érase y no era), los hay hindúes y occidentales. La propuesta de Gebert parece apuntar, sin embargo, a una consideración algo más acotada: la figura masculina en los relatos populares a través de épocas diversas, y en contraposición con el papel y las características atribuidas a sus homólogos femeninos, las heroínas. Los tríos de hermanos, de los que usualmente es el menor, el ignorado, el que (por su pureza de espíritu y nobleza de alma) logra hacer frente al mal contra el que los otros (envidiosos de su suerte, siempre) nada pudieron; la imagen bíblica del padre amante y beatífico en paralelo con su otra cara, la rectitud del severo déspota; las alianzas masculinas, presentadas casi siempre de la mano de lo mejor y más robusto del remoto país en cuestión, materializadas en útil compañía que se une al joven en busca de su princesa cautiva, son algunos de los ejemplos que Gebert introduce en esta suerte de colección temática, en la que tampoco faltan magos, ogros famélicos ni mancebos bravíos que se aventuran en esa gastada metáfora de maduración y autoconocimiento, tradicionalmente representada como peregrinación por bosques de males y peligros.

Natalia Fernández Matienzo

LE EDITAMOS SU LIBRO

-Bien diseñado-
-A los mejores precios del mercado-
-En pequeñas y medianas tiradas-
-Asesoramiento a autores noveles-
-Atención a autores del interior del país-

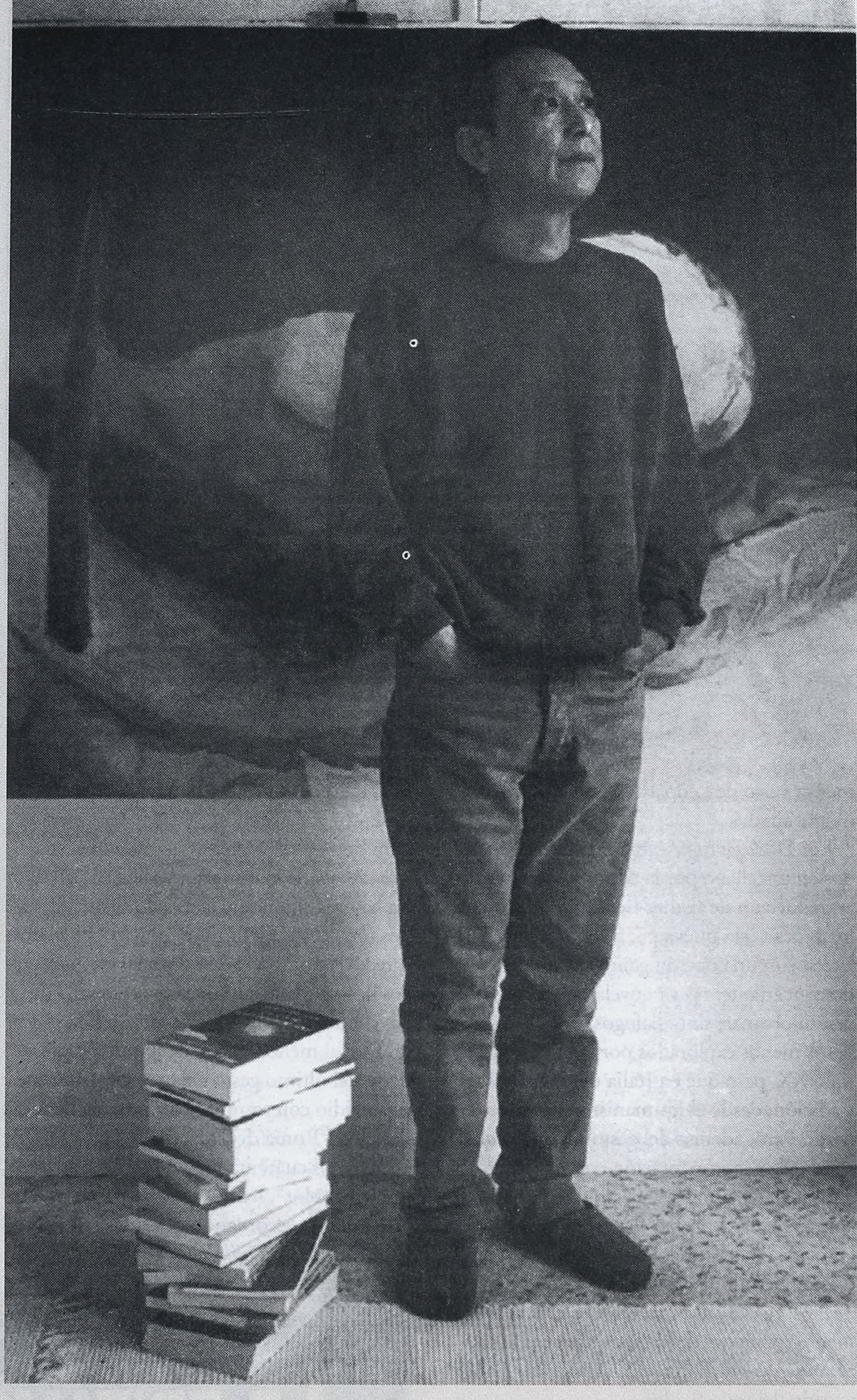


Recién editado

Tel. :4502-3168
4505-0332
San Nicolás 4639 (1419) Bs.As.

ediciones del pilar

El milagro secreto



LA MONTAÑA DEL ALMA
Gao Xingjian
Trad. de Liao Yanping y José Ramón Monreal
Ediciones del Bronce/Planeta
Barcelona, 2001
650 págs. $ 29

POR GUILLERMO SACCOMANNO Hace algunos años el escritor James Ballard, un estilista profético nacido en Shangai en 1930, afirmaba que desde que los escritores empezaron a emplear computadoras las novelas vienen cada vez más voluminosas y menos profundas. *La montaña del alma* de Gao Xingjian, también chino, nacido en Jangsu diez años después que Ballard, viene a probar que no siempre las novelas voluminosas son livianas. La excepcionalidad, en este caso, se cifra en la combinación de clandestinidad, censura y exilio como condicionantes de esta novela, pero a la vez como factores que potenciaron la escritura silenciosa de este escritor que es también pintor, dramaturgo y director de teatro. Xingjian se exilió en París en 1987, dos años antes de la masacre de Tiananmen. *La montaña del alma* le llevó siete años de escritura (desde 1982 en Pekín hasta 1989 en París).

"Para el escritor que aspiraba a conservar su libertad, no sólo la intelectual, la elección era el silencio o la huida", ha dicho Xingjian. Quizá no abunden, en los últimos tiempos, revelaciones literarias del calibre de *La montaña del alma*, a la que puede compararse, en calidad y extensión, quizá solamente los bellísimos y estremecedores cuentos siberianos de *Relatos de Kolima* del ruso Varlan Shalamov. La voluminosidad, eso que Ballard criticaba como propósito espúreo, cambia acá de significado para transformarse en rilkeana urgencia torrencial: "No escriba a menos que sea necesario", le recomendaba Rilke al joven poeta Kappus. La fecundidad y ya no la voluminosidad es el rasgo que caracteriza a Xingjian. En *La montaña del alma* no hay nada de ese chatarrerío retórico que se usa para abultar un *best–seller*. Xingjian ha escrito esta novela monumental como proyecto de indagación personal, en principio.

Raramente las declaraciones de un Premio Nobel superan esa falsa humildad típica de toda feria de vanidades. Günter Grass, no hace demasiado, fue uno, al recobrar el interrogante adorniano sobre cómo escribir después de Auschwitz. El discurso que pronunció Xingjian frente a la Academia Sueca –ambos discursos fueron oportunamente publicados por *Radarlibros*– fue otro.

La montaña del alma es un libro que se adapta a la definición antigua que en China se le otorga a la novela, un género en el que entra todo y todo está permitido, del epigrama al aguafuerte, del cuento corto a la fábula, desde la poesía hasta la aventura. Un escritor que se termina de salvar de un cáncer emprende un viaje a través de China buscando la legendaria montaña. El viaje no lo es sólo en un registro geográfico, realista y concreto. En chino, "Montaña del alma" se dice *Lingsham* –tal el título original del libro–, y existe homofonía entre *lingsham* y *lingian*, "precisión". El escritor anota: "Si lleva más tiempo, ¿el camino es más fácil? Si resulta más fácil, ¿se encuentra fácilmente? ¿Lo importante es la sinceridad? ¿Conduce la sinceridad a la precisión? ¿Y la precisión conduce a la Roca del alma? Precisión o no, todo es cuestión simplemente de suerte, ¿no es cierto acaso que los que tienen suerte encuentran sin buscar? ¡Uno podría pasarse la vida buscándola sin encontrarla, como toparse con ella por pura casualidad! ¿No es esta Rocadel alma más que un fragmento de dura roca? Si no está bien hablar así, ¿cómo hay que hacerlo entonces? ¿Está bien hablar así o no se puede hacerlo? Eso depende enteramente de ti, ella será como tú la veas, si piensas que es una mujer hermosa, pues será una mujer hermosa, si en tu corazón alimentas malos pensamientos, no verás más que un monstruo".

La precisión es un ejercicio requisitorio que supera el encierro en el lenguaje. "El lenguaje es lo que cuenta", sostiene Xingjian. Pero "es una búsqueda de estilo", define. Y agrega: "Tienes que respetar este viaje lineal. Incluso si cambias los pronombres *yo, tú, él*, una novela sigue siendo un monólogo". Para Xingjian la expresión de su novela tiene referentes que pueden ser tanto el *I Ching* como el koan zen. Pero no se crea que esta novela es experimentación. Si lo es, su objetivo es ante todo solidario: del otro lado de cada página está el lector, que hace del oficio de contar una práctica solidaria. De este modo, sin descuidar la forma, Xingjian persigue una *summa* narrativa, desde la experiencia (en el sentido benjaminiano) hacia quien escucha el relato de su viaje, que comprende desde hechiceras y ladrones de tumbas hasta fragmentos de autorretrato que involucran peripecias eróticas, situaciones de rezo y referencias tangibles en granjas de reeducación.

Alguna vez, en Occidente, se pensó que el novelista podía ser Dios -así, con mayúsculas–, supremo hacedor de destinos. Xingjian se define como ateo, pero no por eso prescinde de una fe personal en la escritura. En las últimas páginas de su novela, Dios, como parodiando el legendario haikú del japonés Bashó, se encarna en una rana: "Parpadea para hablarme", escribe Xingjian. "Cuando Dios habla a los hombres, no quiere que oigan su voz." Quizás así se explica que la voz transmisora de la fe –una fe en la escritura– para Xingjian está en los grandes inéditos en vida: Kafka y Pessoa. *La montaña del alma*, escrita en el silencio, la clandestinidad y la censura, como se dijo, es una de esas obras que valen por haber nacido de la necesidad existencial y no marketinera.

Con su título, que huele a variante de ficción *new age*, *La montaña del alma* se erige justamente como todo lo contrario: una crónica deslumbrante en la que conviven (de modo elusivo, indicial) tanto el desgarrado *Lenz* de Büchner como el alucinado *En el camino* de Kerouac, pero desde un grado cero de la ilusión literaria, devolviéndole a la literatura, con un refinamiento extraordinario, un estado de goce absoluto. "Puedo igualmente considerar que ese parpadeo de la rana no tiene ningún sentido, pero su sentido radica tal vez precisamente en su ausencia de sentido", concluye Xingjian. Y se pregunta: "No existen los milagros, he aquí lo que Dios me ha dicho, a mí, eternamente insatisfecho. Le hago la pregunta: en ese caso, ¿queda algo por buscar?".♣